

NI MÁGICO NI MARAVILLOSO: REALISMO VISCERAL Y FANTÁSTICO RIOPLATENSE EN *LLAMADAS TELEFÓNICAS*

PAULA AGUILAR

Universidad Autónoma de Entre Ríos

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (Argentina)

... a los latinoamericanos el horror no nos impresiona tanto como a los demás.

Jacobo Urenda, junio de 1996

Los detectives salvajes

Intentaremos iluminar la propuesta estética de Roberto Bolaño dirigida a discutir y desplazar las tendencias hegemónicas en torno a la década de los 60-70 latinoamericanos a partir de la categoría de "realismo visceral" propuesta por él para explorar sus alcances, reescrituras y transformaciones¹. El cambio de nombre, del "infrarrealismo" en su juventud mexicana al "real visceralismo" o "realismo visceral" en *Los detectives salvajes*, aunque poco ilumine el registro de su estética, o la índole de su escritura, resulta significativo porque retoma, invierte y rescribe –casi con burla aun cuando el mismo Bolaño poco nos diga– las etiquetas de lo real maravilloso y del realismo mágico, dominantes en el *boom* latinoamericano de los sesenta. Aquella imagen idílica, mágica, maravillosa de América Latina –articulada en parte alrededor de la revolución cubana– que algunos perciben en el "macondismo", se quiebra en esta etiqueta del realismo visceral para narrar los restos que dejaron las dictaduras de los setenta, para hurgar en las vísceras de la historia. Lo visceral alude a un doble sentido: a los órganos internos del cuerpo, a las entrañas de la barbarie, y describe una lesión emocional muy intensa, una herida en la subjetividad, permite oscilar entre un relato que debilita las certidumbres de lo "real" y un discurso fuertemente referencial.

1 Una primera versión de este artículo fue leída en 2012 en el *Coloquio internacional Fines del mundo: narrativas fantásticas en Hispanoamérica*, en el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (Lima), como "Espectros de Bolaño: astillas del fantástico rioplatense en la posdictadura del Cono Sur".

En principio el realismo visceral de Bolaño se distancia del realismo mágico o lo real maravilloso en tanto índices de una búsqueda de identidad latinoamericana basada en nociones esencialistas, atravesada por la idea de mundo nuevo forjada desde Europa. Las relaciones entre la historia latinoamericana y la literatura que en la llamada generación del *boom* se tamizaron a la luz de lo mágico o lo maravilloso desde un espacio tropical de profusión y exuberancia se desplazan en la narrativa de Bolaño hacia territorios apocalípticos, de abismos y fronteras².

Uno de los quiebres que vehiculiza su escritura recupera la tradición del fantástico rioplatense como un modo más que permite explorar la historia reciente desde una perspectiva que supere lo utópico, incorpore la barbarie y dé cuenta de una complejidad que no puede reducirse a formas estancas. Recordemos que para Alejo Carpentier, lo real maravilloso es algo que el artista toma y transforma pero que está ahí, que "fluy(e) libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles" (Carpentier 1966: 12). Mientras que el fantástico ofrece un sistema de superficie y profundidad, donde tras lo real se esconde algo latente que hiere.

La falta de conflicto que supone el ingreso de lo irreal, lo sobrenatural o lo imposible en el realismo mágico contrasta con la noción de fractura que supone el fantástico. Como tantos otros, Irlemar Chiampi contrasta ambas estéticas y señala que el fantástico desestabiliza, cuestiona o conmueve, mientras que en el realismo maravilloso –tal es la síntesis que la crítica brasileña propone³– no hay contradicción, sino contigüidad entre lo real y lo irreal (1983: 69-70). La isotopía que despunta en los modos del fantástico –quiebre, ruptura– permiten a Bolaño articular su realismo visceral con las zonas oscuras que rebasan todo discurso racional.

El realismo visceral funciona, entonces, como matriz para relatar la experiencia del horror y sus significaciones en el presente. Realismo o vuelta a "lo real" definido de un modo por completo nuevo, y que en los noventa contempla el paisaje que dejaron las dictaduras y los fantasmas que convocaron lo que Analía Capdevila denomina "lo inconcebible", "el horror mismo que no encuentra explicación" (2009: 145). Entonces, el efecto de lo real es contaminado por un impulso de lo fantástico que desrealiza objetos, personajes, sucesos, y muestra lo ominoso que pueden ocultar, revela sus vísceras. En los modos que Bolaño utiliza para explorar la opacidad de lo real se apunta a descubrir los dobleces de una realidad cuya superficie solo delata otras capas que es necesario sondear. Así, postulamos que frente a la tradición caribeña de lo real maravilloso, el chileno elige retomar el fantástico rioplatense de espectros y pesadillas.

Sin clausurar los textos de acuerdo con referentes históricos o empíricos (Corral 2011: 98) es innegable que una de las principales obsesiones del autor reside en las muertes, rupturas y herencias de la historia reciente latinoamericana,

2 Además, el interés por la imago de América Latina que dominó los sesenta no está en Roberto Bolaño pues prescinde abiertamente de capturar un vector de búsqueda de la identidad latinoamericana a través de alguna forma, como lo fue el barroco o lo real maravilloso. En cambio, Bolaño sí persigue un interés por explorar y procesar las dictaduras, los traumas de la historia reciente.

3 Chiampi argumenta que el adjetivo "maravilloso" –ya sistematizado por la crítica literaria– es más coherente que "mágico", perteneciente a otra serie.

en iluminar diferentes ensayos para pensar los giros de la barbarie y sus reflejos en la cultura, en un marcado interés por explorar las batallas de la literatura y la historia en un arco que une las dictaduras latinoamericanas con otros nudos traumáticos de Europa. Como señala Archimboldi, en 2666: “La historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad” (Bolaño 2004a: 993). A partir de las dictaduras del Cono Sur, ciertos “géneros” y “subgéneros” se refuncionalizan, ya no para narrar el compromiso revolucionario de los 60-70, sino para dar cuenta de una experiencia determinada por el horror, la pérdida, el trauma. Bolaño se distancia de los géneros canónicos que vehiculizan la cuestión de la memoria a partir de las posdictaduras en el Cono Sur; es decir, el testimonio y la novela histórica como funcionales a la reconstrucción y las significaciones de la memoria.

Desde el trabajo pionero de Ángel Flores en 1955 la crítica ha discutido prolíficamente las posibilidades del realismo, el fantástico y las adjetivaciones “mágico” y “maravilloso” en la literatura latinoamericana. Las primeras apreciaciones intentan definir una incipiente renovación por un lado, frente al monótono discurso del realismo socialista vertebrado en preceptos decimonónicos, y, por el otro, en el vaivén que la circunscribiría a la literatura fantástica permeada por el surrealismo. La denominada “crisis del realismo”, pregonada por Rodríguez Monegal (1952), Xirau (1972) y otros, incentiva nuevas formas narrativas y fomenta intervenciones críticas que deben circunscribir viejas categorías (realismo, fantástico) a nuevas expresiones, actitudes o sensibilidades. Más de una década después, Luis Leal, reconociendo el pionerismo de Flores respecto de su incursión en definir los rasgos del “movimiento” (1967: 231), discute la confusión entre realismo mágico y literatura fantástica. Cita a Franz Roh, reconocido por acuñar la nueva categoría en el arte europeo, para diferenciarlos: si lo sobrenatural irrumpe en la literatura fantástica, en el realismo mágico estaría tras las cosas mismas. Sin decir cómo, habría que “desentrañar”, “captar”, “adivinar” los “misterios” del mundo externo sin necesidad de justificarlos (234). El nuevo concepto arraiga en América Latina con las intervenciones de Arturo Uslar Pietri y luego, para Leal, con las anteriores de Alejo Carpentier. Así, se identifica al realismo mágico con lo real maravilloso y se lo diferencia del surrealismo y el fantástico. Dejando a Borges de lado, Leal arma su propia lista de realistas mágicos en su mayoría caribeños o “del norte” (como Carpentier, Asturias, Rulfo) aunque incluye a Julio Cortázar dentro de esta “actitud ante la realidad” (232). Los primeros aportes de la crítica respecto del realismo mágico solo dan cuenta de la confusión inicial que significó delimitar una categoría nueva –que además surgía en la pintura⁴– para nuevas propuestas estéticas.

Si en un primer momento se leyó al realismo mágico como una modalidad que hace eco –o no– de tradiciones europeas para luego ir anclándose cada vez más en territorio latinoamericano, será luego un modo de aprehender una realidad diferente, una realidad otra. No vamos a reseñar aquí las discusiones en torno

4 Abunda la bibliografía explicativa sobre la aparición del sintagma en Europa desde Franz Roh a su traducción en *Revista de Occidente* y su posterior desembarco en América Latina.

a las categorías "realismo mágico" y "real maravilloso" pero es necesario resaltar que, como señala Emil Volek (1970), ambos conceptos se circunscriben geográficamente al espacio caribeño. Si bien representan una visión del continente se enmarcan particularmente en la parte tropical de América.

Otro camino transitó la crítica especializada para explorar el derrotero de la narrativa en el sur del continente y el género fantástico se arrogó un espacio privilegiado en la conformación de una tradición rioplatense que indaga en sus posibilidades estéticas. Se articulan entonces dos líneas diferenciadas, por un lado, los realismos mágico y maravilloso radicados emblemáticamente en la obra de Gabriel García Márquez y el cubano Alejo Carpentier y, por otro lado, el fantástico en el Río de la Plata. Ambas tendencias son consideradas como modos de entender lo real, por fuera de los mandatos del realismo socialista. Annick Louis señala que, en el marco del *boom* latinoamericano, el género fantástico ocuparía un lugar algo incómodo "al insertarse en un universo cultural occidental universalizante, o en todo caso, percibido en menor medida como típicamente latinoamericano" (2012: 126). Además, más allá del "realismo mágico", el fantástico ya se había constituido como un objeto reconocible y es precisamente desde el sur que se lo visibiliza, a través –por ejemplo– de la *Antología de la literatura fantástica* compilada por Borges, Bioy Casares y Ocampo, en 1940, o de los trabajos críticos de Ana María Barrenechea, como *La literatura fantástica en Argentina* de 1957 (Louis 2012: 126-129)⁵.

También las lúcidas consideraciones de Ángel Rama iluminan una línea del fantástico que luego se definirá bajo los límites geográficos del Río de La Plata. El crítico uruguayo incorpora tempranamente lo fantástico a América Latina desde el Cono Sur bajo los rasgos de "una especie de rasgadura en la realidad aparential en que nos movemos (...) una especie de fractura de la organicidad total de la experiencia" (Rama 1970: 42). Con resabios de Darío y Lugones, el primer momento fuerte del fantástico despuntaría en el sur, con Horacio Quiroga, y continúa con Borges y Cortázar, fundando una línea de "fantasmas, delirios y alucinaciones", como indica el título del artículo de Rama⁶. Varios críticos han delineado los rasgos, temas y etapas de la literatura fantástica rioplatense. En general, coinciden en trazar al menos tres fases (que ya Rama había distinguido) desde los precursores, a fines del siglo XIX, bajos las influencias del gótico inglés, los modernistas fascinados por el esoterismo hasta las vitales innovaciones de Macedonio Fernández y Felisberto Hernández, que darán forma propia a los modos del fantástico tradicional (Verdevoye 1980: 293). Jorge Luis Borges y Julio Cortázar coronan el panorama creativo del fantástico rioplatense⁷.

5 Pampa Arán las separa a partir de un rasgo que será fundamental también en las lecturas de Bolaño: "en el fantástico ronda siempre *lo ominoso* y por eso no acordamos con la incorporación del realismo mágico" (1999: 39) [las cursivas son nuestras].

6 Es Noé Jitrik quien resume los postulados de Rama en una intervención que rebalsa la dicotomía realismo/fantástico, racionalización/imaginación: "aquí hay un categoría de racionalidad que ordena la percepción del mundo y que esa racionalidad, en determinados momentos de la historia, pareciera ser insuficiente para explicar lo real" (1970: 55).

7 Y es el propio Bolaño quien obliga detenerse en ellos: "Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad" (2004b: 327).

El funcionamiento del fantástico en Borges, fundamental engranaje en la máquina literaria de Bolaño, ha sido estudiado por diversos críticos⁸, que en general destacan la posibilidad de pensar al fantástico como una superación de la mimesis realista decimonónica, extendida hasta la década del 40, que permite, si no la evasión, una mirada más profunda y compleja respecto de la realidad (Rodríguez Monegal 1976: 188). Más que entender los usos del fantástico en Borges es preciso desentrañar qué implica lo real para el gran escritor argentino. Así, es posible vislumbrar conjeturas respecto de la realidad en un texto de *Otras inquietudes*, "Nueva refutación del tiempo". Lejos de toda certeza positivista, lo real es una especie de agujero negro que pone en crisis toda teoría, toda matriz de pensamiento que intente dar cuenta del mundo. Cualquier sistema que intente explicar o discurrir sobre los objetos y las ideas tropieza con su propio fracaso cuando el límite es su propio objeto: la realidad. Borges elige desplegar nombres, épocas y páginas que se han dedicado a la cuestión del tiempo para concluir, resignadamente, que las discusiones de la filosofía "son desesperaciones aparentes y consuelos secretos" (1952: 380) que solo nos distraen de una imposibilidad: aprehender la realidad, que no puede ser captada pero es⁹. La literatura enuncia esa imposibilidad y los modos del fantástico la asumen abiertamente. Es volver a enfrentarse contra la voluntad de admitir que el desorden de lo real pueda ser capturado fácilmente por un orden discursivo, y desenmascarar la ascesis del artificio. Esta idea nos permite ver cómo las transfiguraciones del fantástico no lo contraponen a "lo real", sino que lo integran generando lo que David Roas denomina "una transgresión del paradigma de lo real" (2011: 263).

Julio Cortázar despliega otras posibilidades del fantástico y resemantiza los rasgos del género. Ya a principios de los ochenta, Barrenechea vislumbró un realismo que, lejos del siglo XIX, replantearía las relaciones literatura-mundo (1982: 378). Si el canon mimético pareciera ser el más adecuado para documentar la experiencia de las dictaduras, el relato que se proponga explorar la opacidad de lo real –en un campo literario signado por la violencia y la barbarie de la historia– exige aproximarse por otras vías. Entonces el fantástico permite nombrar lo que lo real oculta. Julio Cortázar es quien inaugura a partir de la coyuntura de los setenta la irrupción de lo social y lo político desde la lógica de lo fantástico¹⁰. En este sentido, puede afirmarse que el fantástico en tanto modalidad contamina

8 A partir de la lectura inaugurada por Ana María Barrenechea (1957) o Emir Rodríguez Monegal (1976), quien separa al escritor argentino de toda filiación con el realismo (mágico) para esbozar una teoría de la literatura fantástica que, consciente del artificio que define al arte narrativo, elige transitar la causalidad de la magia frente a la causalidad del mundo real.

9 Así concluye Borges, con su ironía magistral: "Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges" (2012: 380).

10 Coincidimos con Goloboff cuando afirma que "impregnado, pues, de esa nueva concepción de mundo y de la vida, habría querido también imprimir a su literatura fantástica un signo acorde con ella" (2000: 6). El texto más citado al respecto es "Apocalipsis de Solentiname" que Edmundo Paz Soldán (2008: 11-13) también recupera para pensar a Bolaño.

ciertos realismos y será entonces otro recurso eficaz para, luego de la experiencia dictatorial, procesar los traumas de la historia¹¹.

Ahora bien, ¿por qué incluir a Bolaño en una lista que define al fantástico rioplatense? En primer lugar, en "Consejos sobre el arte de escribir cuentos", bajo la apariencia de recomendaciones, Bolaño nos prescribe las siguientes lecturas: Quiroga, Felisberto, Borges, Bioy y Cortázar, casi el parnaso del fantástico rioplatense. En segundo lugar, Bolaño recupera del fantástico ese rasgo que Paul Verdevoye señala como común denominador, el freudiano sentimiento de lo ominoso y además puebla sus relatos de pesadillas, "fantasmas, delirios y alucinaciones". El fantástico como un modo literario, tal como lo define Jackson, atraviesa gran parte de la narrativa de Bolaño; nos detendremos en dos relatos de *Llamadas telefónicas*, que reúne cuentos –organizados en tres secciones– en los que la derrota, el fracaso o la frustración se conjugan con la dispersión y la pérdida de un rumbo definido.

Los relatos están poblados de espectros marcados por la melancolía, son sus personajes que aparecen dislocados, ajenos, perdieron su lugar en el mundo y carecen de contención alguna; los valores que sostuvieron las generaciones precedentes se agotaron o fueron destruidos; su vida es una sucesión de derrotas y si tuvieron un pasado, el presente es nada, un continuum hacia la decepción y el fracaso (como los ideales revolucionarios de los jóvenes de la década del setenta). Ya en el comienzo, se nos advierte el tono que permeará las historias y nos involucra, desde el epígrafe de Chejov: "¿Quién puede comprender mi terror mejor que usted?". Así, cuentos como "Sensini", "Detectives", "Compañeros de celda" o "Clara" no solo mencionarán –a veces temáticamente, otras tangencialmente– la asfixia dictatorial o los sistemas totalitarios (como en "Henri Simon Leprince" u "Otro cuentos ruso") sino sus herencias, su "después", desde una estética que no reniega de los modos realistas pero los transfigura para incorporar las nuevas aristas de la realidad.

En la primera parte de la colección diversas imágenes de escritor (el comprometido, el militante, el exiliado, el marginal, el fracasado, el vanguardista) sufren las consecuencias de la dictadura, la guerra, o la tiranía de un campo literario que margina, o está centrado en el éxito. En la segunda sección, hay historias mínimas, recordadas o escuchadas en un bar, de vidas vertiginosas, de mujeres-fantasma como paradigmas de una generación fracturada, de hombres solitarios que dejaron de ser lo que eran. Como "El gusano", quien parece haber tenido un pasado interesante pero su presente es el vacío, una "precariedad que lo rodeaba y lo carcomía" (Bolaño 1997: 79), es la nada misma, ya "no discutía nunca, tampoco expresaba opiniones [...] simplemente escuchaba y almacenaba, o tal vez solo escuchaba y después olvidaba, atrapado en una órbita distinta a la de la otra gente" (Bolaño 1997: 78-79). Como Clara o Sofía, estos personajes habitan en esa zona paraxial donde Jackson ubica lo fantástico, es la región espectral de lo

11 Al respecto, podemos mencionar, entre otros, los trabajos críticos de Miriam Chiani (2005) sobre Marcelo Cohen, o los de Malva Filer (2000) sobre Ricardo Piglia.

fantástico, entre lo real e irreal, localizado en “alguna parte indeterminada entre ambos” (Jackson 1986: 17).

La narrativa norteamericana de los ochenta podría funcionar como modelo de textualidad para leer los cuentos de *Llamadas telefónicas*, en tanto indagan en las raíces y consecuencias de la violencia a partir de una estética que rechaza los significados totalizadores, en la que predomina la incertidumbre, la vaguedad, al mismo tiempo que la tensión crece¹². En las historias donde nos detenemos, sin embargo, es el fantástico, sus procedimientos y temas, lo que funciona como matriz narrativa y logra dar cuenta de la impronta que la historia reciente ha marcado en las narrativas latinoamericanas de los últimos años. La crítica se ha detenido en el análisis de los diferentes géneros que Bolaño pone a funcionar en su narrativa (como el policial, la ciencia ficción o las biografías) desde las nociones de margen, desplazamiento o subversión¹³. Respecto del fantástico, las apariciones fantasmales constituyen el rasgo fundamental que Bolaño explota para iniciar sus mecanismos. Si bien el tono desacralizador de Bolaño apunta a la parodia, tal como aparece en algunos relatos, creemos que no es posible reducir el funcionamiento del fantástico a un método de escritura lúdico e irreverente.

“Detectives” y “Compañeros de celda” muestran cómo la lógica del fantasma es también la lógica del fantástico que se filtra en los modos de armar el relato que aparenta anclarse firmemente en lo real (en el registro de las biografías o el tono coloquial, por ejemplo) para abrir zonas oscuras que atrapan al lector y lo conducen al vacío, a la nada. Los relatos se fundan en un movimiento continuo, en desplazamientos que cortan, expanden algo que está a punto de estallar, y nunca sucede. La matriz del género fantástico es entonces otro de los modos a los que Bolaño apela para dar cuenta de las zonas de lo inefable que parece acechar constantemente y denuncia las consecuencias de una experiencia que en los casos que analizaremos está ligada a la violencia histórica.

“Compañeros de celda” cuenta la historia de Sofía, con quien el narrador tiene una extraña relación amorosa. El punto de partida (en el título y primer párrafo) es la experiencia carcelaria que los une en tiempo (noviembre de 1973) pero no en espacio (él padece la dictadura de Pinochet en Chile y ella, la España franquista). Este dato no es menor y desde un principio perturba las leyes de lo aceptado y conocido: ellos fueron “compañeros” de una experiencia pero no compartieron el espacio físico que el lector imagina a partir del título. Y si Borges formulaba una pregunta –“Esos instantes que coinciden ¿no son el mismo?” (1952: 368)–, Bolaño la ratifica. Esta repetición de ecos borgeanos no solo desbarata y confunde la serie del tiempo (368) y elimina la noción misma de espacio, sino que se estrella ante lo concreto de la experiencia traumática que significó la cárcel para ambos personajes. Cualquier conjetura sobre el azar o las prescrip-

12 Esta huella ha sido señalada por diversos críticos, como Ignacio Echevarría (2007) en una de las primeras reseñas del libro.

13 Tal es el caso del fantástico, por ejemplo, para Felipe Ríos Baeza, que ingresaría “por razones creativas que le permitirán ulteriormente la utilización del recurso del desplazamiento paródico” (2011: 166).

ciones del tiempo y el espacio se torna fútil y poco esclarecedora. Así lo intuye el narrador de Bolaño:

A veces me imaginaba a Sofía en la cárcel, en Zaragoza, en noviembre de 1973 y me imaginaba a mí, detenido durante unos pocos pero decisivos días en el hemisferio sur, por las mismas fechas, y aunque me daba cuenta de que ese hecho, esa casualidad, estaba cargada de significados, no podía descifrar ni uno. Las analogías solo me confunden. (Bolaño 1997: 142)

El foco será entonces la presencia cada vez más volátil, lejana de Sofía. Las huellas de su experiencia en el encierro se vuelven visibles a través del relato del narrador, también víctima, y a partir de la lógica del fantástico. Los rasgos que la definen reiteran la fragilidad y el misterio que rodean su figura. Las marcas de su deterioro físico se infieren de su escasa alimentación y una enfermedad que pareciera ser mental, ella misma decía que estaba enloqueciendo (137-138).

El quiebre en el relato se manifiesta cuando el narrador afirma: "Sofía, por entonces, era un fantasma" (142). Su condición espectral ya se anunciaba en los comentarios sobre los encuentros sexuales con el narrador, "una lucha interminable hasta quedar vaciados" (140), en los que el cuerpo de Sofía se parece a un objeto con "el alma en otra parte" (141), cada vez más ausente, más sepulcral¹⁴. Los dos estados que definen a Sofía, la locura y lo fantasmático, señalan una ausencia y revelan los despojos de un trauma. Parecería como si los ecos de la prisión persiguieran la cotidianidad de Sofía hasta confinarla en el interior de su casa, lúgubre, oscura y silenciosa, donde el narrador la encuentra después de varios meses, desnuda y extremadamente delgada y vuelve a sentir esa cercanía imposible como aquella coincidencia de 1973 (o tal vez, su consecuencia)¹⁵.

Pero esta vez el efecto que Sofía provoca, lejos de volver a unirlos, desconcierta al narrador y lo perturba. Es entonces cuando el misterio en torno a Sofía aumenta así como también crece la tensión en el relato, con la mención de "monstruos, de conspiraciones, de asesinos" (144) y el evento que protagoniza Emilio (el militante comunista ex esposo de Sofía) a quien ella intenta matar. Esto es lo que le cuenta Nuria (actual pareja de Emilio) al narrador, quien siente el impulso de volver a ver a Sofía. Los encuentros subsiguientes continúan con el tono desafectado de las descripciones –los retazos de juventud de un sudamericano pobre, en España, entre intelectuales y militantes comunistas, anarquistas o feministas radicales (139)–, matizado con ese impulso de lo fantástico que se insinúa pero a la vez decepciona. Porque si la casa de Sofía, limpia, oscura y vacía es casi un espacio sepulcral –su misma dueña está "helada como una muerta" (147)– el encuentro final con el narrador termina con una cena en una pizzería. El relato del narrador antes plagado de incertidumbres o titubeos (como si el recuerdo le cos-

14 El siguiente pasaje lo manifiesta: "Todo su cuerpo ardía, se arqueaba, como un trozo de metal al rojo vivo, pero sus lágrimas eran tan solo tibias y al bajar por su cuello o cuando yo las recogía y untaba sus pezones con ellas se helaban" (Bolaño 1997: 141).

15 Como si fuese su doble, el narrador percibe a Sofía "en una situación tal de desamparo que en lugar de empujarme hacia ella me enfrió como si las consecuencias de su desnudez las estuviera sufriendo yo" (Bolaño 1997: 143).

tara) estrepitosamente nos coloca en el marco de una relación común, hasta banal, entre amigos: “Después nos vestimos y salimos a cenar a una pizzería” (147). Fin del cuento. Esa presencia espectral que ensombreció el relato de repente se esfuma junto con todos los mecanismos del género antes activados.

El uso del fantástico, entonces, no alcanza para que el cuento cristalice en una clasificación genérica cerrada. Sino que dispara la tensión, la incertidumbre generando un ambiente ominoso que se filtra por las grietas de la historia narrada. La sensación de un misterio aún no develado se instaura e invade personajes, los lugares cotidianos y comunes de modo que todo adquiere una lógica siniestra que no conduce nada, pero permanece como suspendida en los finales abruptos. En la reescritura que Bolaño realiza de esta tradición estética, el efecto no es la sorpresa o la incertidumbre, ni el horror, sino el vacío, la decepción, son los “silencios” que para Rosalba Campra (2008) el fantástico moderno introduce.

El cuento “Detectives” resulta otro ejemplo significativo. A diferencia de otros relatos, aquí se explicita, dramáticamente, el hecho bisagra que se filtra en el resto de las historias: la dictadura militar. A través del diálogo puro, como al paso, dentro de una conversación para matar el tiempo durante un viaje en auto, dos ex militares reconstruyen el pasado en tiempos de Pinochet. El tono prosaico y vulgar de sus voces se vuelve cada vez más alejado de los temas que abordan, armando una oscura red de sentidos: armas blancas, patria, silencio, muertos, violaciones. La charla se ancla en 1973 y el recuerdo es elocuente: “Allí los matamos a todos” (Bolaño 1997: 121). Una de las voces, la del que pareciera el más tonto, Arancibia, expresa un pensamiento lineal, acrítico; el otro –Contreras– parece ser más reflexivo, por momentos hace sospechar un sentimiento de culpa, de remordimiento. Es cuando recuerda la detención de Belano que su registro cambia y aparece el miedo. La escena del espejo, en el cual se miran pero no se reconocen, es el más claro ejemplo de los dobleces funestos que estos detectives encarnan:

... me miré y vi a alguien con los ojos muy abiertos, como si estuviera cagado de miedo, y detrás de esa persona vi a un tipo de unos veinte años pero que aparentaba por lo menos diez más [...] vi un enjambre de jetas, como si el espejo estuviera roto, aunque bien sabía que no estaba roto. (Bolaño 1997: 132)

Retomando a Freud, Jackson resume lo siniestro en su doble significado de “descubrir lo que está oculto y así transformar lo conocido en desconocido” (1986: 65); solo así puede expresarse el horror de la experiencia carcelaria y los efectos que provoca en Belano (y en su antiguo compañero de liceo, ahora militar).

Sin embargo, este efecto siniestro se diluye rápidamente cuando volvemos al marco de la anécdota: la descarada charla, acrítica, de dos detectives impunes. Por eso, al final, ya clausurada la modalidad del fantástico, los detectives asumen la posibilidad el asesinato (“me pasó por la cabeza la idea de sacar la pistola y pegarle un tiro allí mismo”), pero luego se retractan y optan por la propia absolución: “Nosotros no hacemos esas cosas” (Bolaño 1997: 133).

CONCLUSIÓN

La lectura que Bolaño realiza de la tradición latinoamericana le permite reescribir sus líneas más interesantes y transfigurarlas con una mezcla brillante de sentido de humor y melancolía, porque lo que el “realismo visceral”, o lo “real visceralista” enuncia es el paisaje desolado, infernal, por el que trashuman los fantasmas de Césarea Tinajero, Auxilio Lacouture o las mujeres asesinadas en Santa Teresa. Bolaño desplaza ese realismo mágico anclado en el mundonovismo que intentaba explorar la naturaleza desbordante, la religiosidad americana hacia los territorios desolados de las dictaduras y la pérdida de la utopía, para articular un realismo visceral, sin épica, cuyo paisaje emblemático es el desierto¹⁶. Al esparcir estas astillas de espectros, pesadillas y dobles fantasmales, Bolaño no solo recupera una tradición sino que la vuelve a inscribir en una zona geográfica reconocible, aunque expandida. No escribe cuentos fantásticos, pero introduce la modalidad del fantástico para permear el relato con las voces –silenciadas– del horror que muchos conocieron y pocos pronunciaron.

OBRAS CITADAS

- Arán, Pampa O. (1999): *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba, Narvaja.
- Barrenechea, Ana María (1957): *La literatura fantástica en Argentina*. México, Imprenta Universitaria.
- (1982): “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”. En: *Revista Iberoamericana*, vol. XLVIII, n.º 118-119, enero-junio, pp. 377-381.
- Bolaño, Roberto (1997): *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama.
- (1999): *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama.
- (2004a): *2666*. Barcelona, Anagrama.
- (2004b): *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (2012): “Nueva refutación del tiempo”. En *Inquisiciones/ Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Debolsillo, pp. 359-380.
- Campra, Rosalba (2008): *Territorios De La Ficción: Lo Fantástico*. Sevilla, Renacimiento.
- Capdevila, Analía (2009): “Realismo, memoria, testimonio”. En: Vallina, Cecilia (ed.): *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 132-148.
- Carpentier, Alejo (1966): “Prólogo”, *El reino de este mundo*. Montevideo, Arca-Calicanto, pp. 7-16.
- Chiani Miriam (2005): “Sobre el realismo en Marcelo Cohen”. Trabajo presentado en Iº Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana “Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la literatura iberoamericana”, junio, Rosario.
- Corral, Wilfrido (2011): *Bolaño traducido. Nueva literatura mundial*. Madrid, Escalera.

16 Otros caminos abren este concepto tan abordado en la literatura latinoamericana, y particularmente en la literatura argentina (a partir de Sarmiento). El desierto, la pampa es otro núcleo interesante que Faverón Patriau (2008) rastrea en Bolaño desde el paradigma de la literatura gauchesca y sus reescrituras; un tema que, por supuesto, excede los límites del presente trabajo.

- Faverón Patrieu, Gustavo (2008): "El rehacedor: 'El gaucho insufrible' y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina". En: Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (eds.): *Bolaño Salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 371-415.
- Filer, Malva (2000): "Funciones de lo fantástico en la narrativa argentina posterior al proceso: La ciudad ausente de Ricardo Piglia". En: *Signos literarios y lingüísticos*, vol. II, n.º 2, julio-diciembre, pp. 153-159
- Flores Angel (1955): "Magical Realism in Spanish American fiction". En: *Hispania*, vol. XXX-VIII, n.º 2, pp. 187-192
- García Ramos, Arturo (2010): *El cuento fantástico en el Río de la Plata*. Madrid, La mirada malva.
- Goloboff Mario (2000): "Cortázar revisitado". En: *Orbis Tertius*, año IV, n.º 7, pp. 4-10. Disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar>. Última visita: 25.07.2012.
- Jackson, Rosemary (1986): *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos.
- Jitrik, Noé (1970): Debate en "Ciclo de nueva narrativa latinoamericana". En: VVAA: *Actual narrativa latinoamericana*. La Habana, Casa de las Américas, p. 50.
- Leal Luis (1967): "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana". En *Cuadernos americanos*, n.º 153, julio-agosto, pp. 230-235.
- Louis, Annick (2012): "Del rol de la delimitación del corpus en la teoría literaria. A propósito de la Introducción a la literatura fantástica de Tzvetan Todorov y de la crítica literaria hispanoamericana". En: *Badebec*, vol. 2, n.º 3, pp. 118-142.
- Paz Soldán, Edmundo (2008): "Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis". En: Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (eds.): *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya.
- Rama, Ángel (1970): "Fantasmas, delirios y alucinaciones". En VVAA: *Actual narrativa latinoamericana*. La Habana, Casa de las Américas, pp. 39-65
- Ríos Baeza, Felipe (2011): *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Roas, David (2011): "Más allá de los límites del lenguaje. Lo fantástico como subversión discursiva". En: Elton Honores (coord.): *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima, Cuerpo de la metáfora, pp. 263-272.
- Rodríguez Monegal Emir (1952): *Narradores de esta América*. Buenos Aires, Alfa Argentina.
- (1976): "Borges: una teoría de la literatura fantástica". En: *Revista Iberoamericana*, abril-junio, pp. 177-189.
- Verdevoye, Paul (1980): "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata". En: *Anales de la literatura hispanoamericana*, n.º 9, pp. 283-303.
- Volek Emil (1970): "Análisis e interpretación de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier". En: Giacomani, Helmy (comp.): *Homenaje a Alejo Carpentier*, Nueva York, Las Américas, pp. 147-178.
- Xirau, Ramón (1972) "Crisis del realismo". En: Fernández Moreno, César (coord.): *América Latina en su literatura*. México, Siglo Veintiuno / Unesco, pp. 185-203.